

24 images

24 iMAGES

Bric-à-brac

Collectif

Numéro 133, septembre 2007

L'objet au cinéma

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/13535ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Collectif (2007). Bric-à-brac. *24 images*, (133), 24–31.

Tous droits réservés © 24/30 I/S, 2007

Cet article est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

BRIC-À-BRAC

par Pierre Barrette, Robert Daudelin, Marco de Blois,
Helen Faradji, Simon Galiero, Gérard Grugeau et Gilles Marsolais



De l'immense bric-à-brac de notre cinématographie, nous avons extrait arbitrairement 25 objets récurrents qui dessinent les contours d'un vaste empire de signifiants, riche en représentations collectives. De ces couches de sens, de ce « feuilleté » de symboles, selon l'expression de Barthes, émerge la « masse bruissante » d'une langue aussi subtile que mystérieuse. D'où notre invitation à un voyage au cœur des substitutions symboliques, là où le cinéma de fiction inscrit la présence de l'objet dans le monde tout en filant allègrement la métaphore.



ARMES



Dans nos films, les armes à feu sont rarement abordées sur le ton de la tragédie. Voir les soldats d'opérette de **Avec tambours et trompettes**

(Marcel Carrière) ou l'ironie chez André Forcier dans **Bar salon** (le «major» et son armée fantasmée) et **L'eau chaude, l'eau froide**. Quand ils manipulent une arme à feu, loin de s'affirmer, les personnages de notre cinéma courent au désastre. Le pistolet dans **La maudite galette** (Denys Arcand) et le fusil dans **Le temps d'une chasse** (Francis Mankiewicz) produisent, dans les catastrophes qu'ils déclenchent, l'effet miroir d'un même état d'impuissance, déjà stigmatisé sur le mode du fantôme par Claude Jutra dans **À tout prendre**. Depuis les événements d'octobre 1970 et le simulacre d'exécution dans **Les ordres** (Michel Brault), on sait qu'entre les mains des forces de l'ordre, le revolver ne sert pas tant à neutraliser les criminels qu'à humilier des victimes innocentes. Sur un ton plus joyeux, le fusil de chasse peut devenir un formidable passeur entre les générations, comme dans **Un zoo la nuit** (Jean-Claude Lauzon) où resurgit, sur le mode de la dérision, son corollaire symbolique obligé, le fameux panache d'original. — G.M.

BIÈRE /ALCOOL

La bière est partout dans le cinéma québécois. Si toutes les occasions sont bonnes pour en ouvrir une, la bière a souvent le vin triste : de **Mon enfance à Montréal** de Jean Chabot à **Le temps d'une chasse** de Francis Mankiewicz, en passant par **Bar salon** d'André Forcier, la bière a un goût frelaté qu'elle conservera jusqu'au **Nèg'** de Robert Morin. Si parfois les bouteilles vides peuvent devenir objets de jeu (**De Montréal à Manicouagan** de Lamothe), elles sont le plus souvent des projectiles redoutables dans lesquels les frustrations violentes s'incarnent naturellement. Reste la joyeuse caisse de bière de **Père Noël, Père Noël** de Pierre Hébert qui, descendue au son des **Anges dans nos campagnes**, n'est pas sans rappeler la place de la bière dans le menu traditionnel du réveillon québécois. Le gros gin de **Mon oncle Antoine**, non moins folklorique, fait figure de parent pauvre à côté de tous ces litres de bière dans laquelle notre cinéma. — R.D.



AUTOMOBILE



Dans le cinéma québécois, les automobiles appartiennent rarement à des femmes, bien que Bernard Émond (**La neuve**), Guylaine

Dionne (**Les fantômes des trois Madeleine**) et **Le piège d'Issoudun** de Micheline Lanctôt nous aient offert quelques exemples d'héroïnes prenant le volant. Pour le reste, il suffit de survoler rapidement notre filmographie pour constater que l'automobile, c'est une affaire de gars. Et cela s'accompagne de dérision quant à la virile vanité de l'occupant (**Québec-Montréal, Elvis Gratton II : Miracle à Memphis**). Appuyer sur l'accélérateur peut aussi s'apparenter à ouvrir une boîte de Pandore (**Red, Les bons débarras, Yellowknife**). André Forcier est l'un des seuls cinéastes à avoir su tirer du «char» sa substantifique moelle poétique. Chez lui, la dérision devient poésie (**Au clair de la lune**). Et il a aussi tourné en poésie (plutôt qu'en dérision) l'un des habitats naturels de l'objet : le boulevard Taschereau (**Le vent du Wyoming**). — M.D.

CAMÉRA

Il arrive que la caméra ne soit que l'accessoire obligé du touriste (**J'ai mon voyage**), un moyen de surveillance (**La grande séduction, Les invasions barbares**) ou l'instrument de travail du professionnel (**J.A. Martin photographe, La comtesse de Baton Rouge**), mais ses apparitions les plus significatives dans un certain cinéma de la modernité sont celles où elle se fait le double de la caméra du cinéaste (**L'audition, Emporte-moi**), véritable intrusion dans l'univers diégétique du film. On pense bien sûr à **Jacques et Novembre**, où elle sert à enregistrer sur pellicule les derniers jours d'un mourant, ou encore au **Bonheur est une chanson triste**, dans lequel elle se fait l'instrument d'une quête sur le sens du bonheur; mais c'est probablement dans les films de Robert Morin (**Quiconque meurt, meurt à douleur et Petit Pow! Pow! Noël**) qu'elle devient, par la subjectivation du regard qu'elle permet, un personnage à part entière, un extraordinaire élément de dynamisation du récit. — P.B.



CERCUEIL

Symboliquement, il impose le respect au-delà de l'ironie.

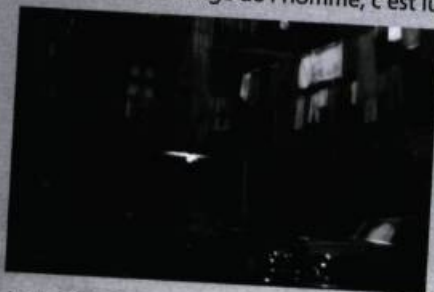
Dans **Mon oncle Antoine** de Claude Jutra, le transport du corps d'un jeune enfant lors d'un mémorable



voyage en traîneau mêle l'expérience philosophique et le trivial. Chez Jean-Claude Labrecque (**Les vautours**), le cercueil agit comme un révélateur qui permet de broser un portrait psychosocial peu reluisant du Québec des années cinquante. Désacralisé dans **Night Cap** (André Forcier), il sert plutôt de prétexte scénaristique en favorisant des rencontres imprévues au salon funéraire. Sur le plan collectif, notre objet prend une autre dimension. Dans **Les ordres** de Michel Brault, l'humiliation du personnage qui va se recueillir, accompagné de ses géoliers, sur la dépouille de son père, rejoint l'humiliation de tout un peuple. Inspiré aussi de notre histoire, **15 février 1839** de Pierre Falardeau associe le lieu clos de la prison au cercueil et au tombeau des Patriotes, détenus politiques. Dans **Octobre** du même réalisateur et **Les états nordiques** de Denis Côté, c'est le coffre d'une auto qui devient symboliquement le cercueil de nos quêtes individuelles et collectives. – G.M.

CORDE À LINGE

Elle est souvent élément de décor près des escaliers et des ruelles qui font le charme de certains quartiers de la ville. Mais elle est aussi le signe invitant d'une convivialité à partager. Même en voyage (**J.A. Martin photographe** de Jean Beaudin), on l'improvise avec les moyens du bord. Autour de cette corde qui lie le dedans et le dehors, on se retrouve pour placoter (les protagonistes de **Deux femmes en or** de Claude Fournier devant leurs bungalows de banlieue, celles de **Ti-Cul Tougas** de Jean-Guy Noël : «laver le linge de l'homme, c'est lui mettre la main



au collet). Bianca, la belle adolescente italienne y étend sa lessive sous le regard amoureux du jeune **Léolo** (Jean-Claude

Lauzon). Et au cœur de l'oasis des femmes dans **La cuisine rouge** de Paule Baillargeon et Frédérique Collin, elle pend dans la cour parmi les baignoires-hammam, comme vestige dérisoire d'une condition féminine aliénée en plein questionnement. – G.G.

CHAISE BERÇANTE

Les films de l'ère duplessiste – **Le père Chopin**, **Séraphin**, **Cœur de maman** et les autres – sont pleins de chaises berçantes pittoresques. Par la suite, l'objet délaissera son rôle d'accessoire pour s'imposer davantage sur le plan dramatique. La chaise berçante marque un temps. Quand elle se meut, elle impose un rythme. C'est le temps réel, l'égrènement du temps, qui se substitue alors au temps fictionnel. Chez Jean Pierre Lefebvre, elle condense l'existence de deux vieillards (**Les dernières fiançailles**) ou invite à la convivialité (**Mon amie Pierrette**). Dans **Les Plouffe** de Gilles Carle, elle est liée à l'attente, voire à l'imminence de la mort. C'est peut-être le regard d'immigrant du cinéaste d'animation Frédéric Back qui lui a permis de si bien comprendre la force poétique et la joyeuse majesté de la chaise berçante.



Il a fait de celle-ci l'héroïne onnisciente et onnipotente de **Crac!** qui traverse en souriant plus de 300 ans de l'histoire du Québec. – M.D.

DÉNEIGEUSE



Au Québec, «le froid est partout gratuit» et l'homme entretient «un commerce intime avec la tempête», comme le souligne l'anthropologue et essayiste Bernard Arcand. Souffleuses et chasse-neige blanchissent nos écrans (**Le dernier glacier** de Leduc et Frappier, **Anne Trister** de Léa Pool, **Deux femmes en or** de Claude Fournier). Pelles, balais et raclours sont les outils d'un combat quotidien (**Trois pommes à côté du sommeil** de Jacques Leduc) nous laissant ivres de givre. Mais grâce à Gilles Carle et à **La vie heureuse de Léopold Z.**, la déneigeuse restera à jamais la Cadillac cinégénique de nos «twistantes» déambulations dans la ville assourdie. Manteau de vison sur le bras, l'hiver se fait alors royal entre cabaret et oratoire Saint-Joseph, rythmes des îles et chants de Noël. – G.G.

HACHE / SCIE



La hache est indissociable de l'image du bûcheron défricheur et de la colonisation des territoires au siècle dernier (*Un homme et son péché* de Paul Gury, *Les brûlés*

de Bernard Devlin, *Maria Chapdelaine* de Gilles Carle). Elle est, avec le baluchon et la chemise à carreaux, l'attribut indispensable du «Canayen» chassé par la misère vers les chantiers forestiers où les hommes doivent arracher leur maigre pitance à une terre souvent ingrate pour nourrir leurs familles (*Mon oncle Antoine* de Claude Jutra). Avec la modernité s'impose la scie mécanique qui continue néanmoins d'être associée aux gagne-petit d'un Québec de la survie (*Les bons débarras* de Francis Mankiewicz). Mais certain(e)s refusent l'«humiliation» et l'«héroïsme» d'antan comme Marie (Carole Laure) dans *La mort d'un bûcheron* de Gilles Carle. — G.G.

INSTRUMENTS DE MUSIQUE

Dès *Les brûlés* (1957-1959) de Bernard Devlin, une guitare (celle de Félix Leclerc!) est à l'honneur. Elle sera la première d'une longue série : Johanne gratte la guitare dans *À tout prendre*, Plume agresse la guitare dans *Tendresse ordinaire* et cet instrument de musique est bien présent dans *La mort d'un bûcheron*, *Entre la mer et l'eau douce* (celle de Claude Gauthier) et *Les fantômes des trois Madeleine*. Sœur lointaine de la guitare, la cithare indienne, symbole d'un love power alors d'actualité, tient lieu de bagages aux auto-stoppeurs du film de Gilles Carle *Le viol d'une jeune fille douce*. Le piano de *Mon oncle Antoine* réapparaît pour la fête d'anniversaire de *Trois pommes à côté du sommeil* et, plus tard, dans *Une jeune fille à la fenêtre*. Quant au violoncelle délirant de Claude Lamothe (*Eldorado*), il ne saurait faire oublier la trompette de Jean Lapointe dans *Une histoire inventée* de Forcier, proche parente de l'harmonica bluesée de *Gaz bar blues* de Louis Bélanger. — R.D.



HOCKEY

Devenu tristement célèbre dans les années 1970 par la réputation d'arme offensive que lui ont attribuée les scénaristes de *Slap Shot*, le bâton de hockey assume dans le cinéma québécois un rôle généralement beaucoup plus pacifique, mis à part peut-être le fait qu'on l'ait cassé sur le dos du pauvre Maurice (*Maurice Richard*). Dès *La vie heureuse de Léopold Z.*, où le sympathique déneigeur l'offre en cadeau à son fils en même temps que des patins, cette forme de gourdin local est liée à des images un brin nostalgiques d'enfance et de ruelles pleines d'enthousiastes *ti-guy* en chandail des «Glorieux», images d'un autre temps qui ne connaissait pas les jeux vidéo et les ordinateurs, et illustrées notamment par les *Histoires d'hiver* qui donnent, comme il se doit, la part congrue de leur «temps de glace» à notre sport national. — P.B.



JEUX

Le jeu devient facilement une métaphore de la vie, des défis que doivent relever les personnages d'un film, l'exemple le plus célèbre en étant peut-être la fonction quasi métaphysique accordée au jeu d'échecs dans *Le septième sceau* de Bergman, jeu qui a aussi fasciné Robert Lepage (*Le confessionnal*) et Gilles Carle, qui lui a consacré un excellent documentaire (*Jouer sa vie*). Mais tous les jeux n'ont pas la noblesse du célèbre passe-temps d'Arrabal, et on joue plutôt au billard (*Gina*, *L'audition*), aux cartes (*La Sarrasine*, *La vraie nature de Bernadette*), aux quilles (*Au clair de la lune*, *Entre la mer et l'eau douce*) ou au bingo (*Requiem pour un beau sans-cœur*, *La grande séduction*) dans les films québécois. Passage du temps oblige, les jeux changent, s'adaptent cependant que le cinéma lui aussi rend compte de cette évolution, et les grands enfants jouent désormais à des jeux vidéo dans les arcades (*Les invasions barbares*). — P.B.



JUKE-BOX



Avec ses touches magiques et sa variété de choix musicaux, il accompagne les premiers émois des jeunes filles en fleur (*Emporte-moi* de Léa Pool).

Mais il rutilé surtout de ses mille feux ambigus au fin fond des bars à danseuses et des tavernes enfumées. Au mieux, il rapproche provisoirement les couples improbables (*Les bons débarras* de Francis Mankiewicz, le major Cotnoir dansant le charleston dans *Bar salon* d'André Forcier). Au pire, il reste lié au monde des hommes (*La cuisine rouge* de Paule Baillargeon et Frédérique Collin) et à la [terreur sexuelle, souvent plus sombre que «délicieuse»]. Dans *Gina* de Denys Arcand, le juke-box annonce le rituel du streap-tease. Au son de la machine envoûtante, la chair s'affiche sans s'afficher devant un public voyeur, mais ce nu irréal – et sa part de profondeur secrète qui résiste au regard – appelle le déchaînement sans limites des pulsions. – G.G.

MOTO, VÉLO, ROLO

Rien de mieux que les objets pour exprimer les vellétés d'un auteur et les détours par lesquels il tente de produire un effet symbolique fort. Dans *2 secondes* de Mannon Briand, c'est une bicyclette (celle d'une coursière au centre-ville, un des métiers «cool» investis par la génération des jeunes cinéastes des années 1990) qui est censée nous amener à réfléchir sur la course éperdue de la société contemporaine. *Idem* pour les patins à roulettes d'*Eldorado* qui servent de métaphore glissante et dérapante à Charles Binamé pour vanter un Montréal torride et «plateau-isé», trépigant dans une modernité suave. Là où De Sica avait trouvé matière à tragédie en en faisant l'objet central d'un de ses chefs-d'œuvre, Briand nous accommode d'un cliché à guidons dont l'allégorie n'a d'autre finalité que de faire «dring-dring». La trilogie urbaine de Mister Bim se situe d'ailleurs à peu près au même niveau, lui qui, de film en film, n'en finit plus de tourbillonner autour d'une égérie dépressive, «beauté de Pandore» filmée le cœur au poing en rollerblades et placée au centre des préoccupations d'un «génie» qui ne s'ignore pas. Les objets ne choisissent pas ce à quoi ils renvoient. La moto, par contre, a été mieux servie par notre cinéma. Que ce soit dans *Les fantômes des trois Madeleine* de Guylaine Dionne ou dans *L'eau chaude l'eau frette* d'André Forcier où le side-car est associé à la révolte d'une jeunesse insoumise, la moto symbolise la liberté d'un ailleurs prometteur. Mais dans *Un zoo la nuit* de Jean-Claude Lauzon, elle n'échappe pas au look d'une certaine «branchitude» surfaite. – S.G.

LIVRES / REVUES

Comme dans un film de Godard première époque, Claude, le héros du *Chat dans le sac* de Gilles Groulx se présente en nous indiquant ses lectures : Fanon (*Les damnés de la terre*), Lomax, Julien, le numéro de la revue *Premier Plan* consacré à Jean Vigo et la revue québécoise de gauche *Parti pris* à laquelle collabore Denys Arcand qui, quarante ans plus tard, prendra un plaisir évident à meubler la bibliothèque du héros des *Invasions barbares*. La compagne de Claude, Barbara, se contente d'un numéro de la revue *Objectif* dont la couverture propose Anna Karina dans *Vivre sa vie* et à qui elle espère ressembler – a-t-elle lu la revue pour autant...?



L'année précédente, Proust s'était glissé, bien normalement, dans *À tout prendre* de Jutra. Plus tard, García Marquez sera salué dans *Jacques et Novembre* de Beaudry et Bouvier, et les sœurs Brontë veilleront sur *Les bons débarras* de Francis Mankiewicz. – R.D.

NAIN DE JARDIN

Aussi typique soit-il dans la culture de nos campagnes et de nos banlieues, le nain de jardin (popularisé en outre par le mystérieux voyage qu'il entreprend autour du monde dans *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*) n'a fait que de rares incursions dans les films d'ici (dont une discrète apparition dans *La grande séduction*). Peut-être est-ce cette rareté injustifiable qui a poussé Robert Morin à lui redonner toute la place qu'il mérite dans *Le Nég*. Figure stylisée d'un certain décalage entre la ville et la campagne, symbole à la fois dérisoire et puissant de notre américanité kitsch, l'objet chéri entre tous par sa propriétaire – qui n'y voit qu'une innocente (et très belle!) décoration – mais honni par le jeune Noir qui le croise sur son chemin se retrouve l'enjeu d'un fascinant conflit racial et générationnel digne des grandes épopées sudistes! – P.B.





OBJETS DE PIÉTÉ



À une certaine époque, ils étaient omniprésents comme Dieu, produits d'une culture religieuse tentaculaire, friande de rituels et d'icônes qui dessinaient le territoire du sacré dans la conscience collective. La superstition leur mène alors la vie dure sur le terrain du surnaturel (*Maria Chapdelaine* de Gilles Carle, *Mariages* de Catherine Martin). Mais dès les premiers films (*Séraphin*,

Un homme et son péché de Paul Gury), crucifix et statues de la Vierge participent de ce système de croyances et de pratiques. En pleine campagne gagnée par



la colonisation, on érige des croix (*Les brûlés* de Bernard Devlin). Les crèches illuminent le temps des fêtes (*Cordélia* de Jean Beaudin, *Maria Chapdelaine*). Même les chapelets sont à l'honneur entre les mains des morts et le vin de messe et les hosties font le bonheur encore innocent des enfants de chœur (*Mon oncle Antoine* de Claude Jutra). En ville, dans les quartiers pauvres, les images saintes colorées ornent les salons, illuminant dérisoirement la misère (*Bonheur d'occasion* de Claude Fournier). Il y a là tout un modèle social oppressant avec ses règles de vie contraignantes et ses sordides collusions d'intérêts entre l'Église et les classes dominantes. Un joug



profondément les consciences (*Les dernières fiançailles* de Jean Pierre Lefebvre), brise les vies (*Les fantômes des trois Ma-*

deleine de Guylaine Dionne), mais bientôt la colère gronde... (*La mort d'un bûcheron* de Gilles Carle). Avec l'avènement du Québec moderne qui se laïcise sonne le glas de l'Église toute-puissante... et la religion est violemment rejetée, recyclée. Si elle colonise toujours les imaginaires, celle-ci est détournée. Au-delà du formalisme habituel, ses attributs flirtent avec l'inconscient, suscitent des associations libres audacieuses (une statue du Christ succède au baiser du fils à la mère «mante religieuse» dans *À tout prendre* de Claude Jutra). Dans un autre



registre, la religion est marquée au coin de la fantaisie : les Rois mages et l'image de sainte Bernadette drapée dans son châle bleu dans *La vraie nature*

de *Bernadette* de Gilles Carle. Avec le cinéma d'André Forcier, elle subit carrément un traitement iconoclaste. Dans *Au clair de la lune*, l'albinos préfère «la bonté du blasphème à la sainteté déchaînée» de la sœur de son ami Bert, en pâmoison devant son tabernacle électrique. À la fin du XX^e siècle, les objets religieux sont toujours là, mais tapis dans l'ombre comme des pièces de musée presque honteuses (le dépôt de l'archevêché dans *Les invasions barbares* de Denys Arcand) ou comme symboles encombrants (l'énorme crucifix énigmatique dans *Les états nordiques* de Denis Côté). Certains tentent néanmoins de rétablir des ponts entre le religieux (ou le spirituel) et le profane, la foi et la science, pour redonner un sens à l'aventure humaine. Avec *La neuvaïne*, Bernard Émond réconcilie en quelque sorte le Québec avec son passé. — G.G.



ORDINATEUR

Quand l'ordinateur a-t-il fait son apparition au cinéma ? Probablement bien avant sa célèbre présence dans *2001 : l'odyssée de l'espace*, sous les traits du sympathique Hal 9000, cerveau du vaisseau *Discovery One*, mais le cinéma québécois n'est pas vraiment reconnu pour ses incursions du côté de la science-fiction. On l'a bien vu y faire de timides explorations avant les années 1990 (*Les ordres*, *Sonatine*), mais c'est logiquement bien plus récemment qu'il a acquis la place respectable qui lui revient et, comme tous les nouveaux instruments à la disposition de l'homme, son pouvoir fascine autant qu'il inquiète (*Ma fille, mon ange*). Un peu à la façon de la télévision, l'ordinateur est désormais un élément qui permet d'ouvrir le récit sur une sorte d'espace planétaire, à l'image de la fille de Rémy dans *Les invasions barbares*, qui fait parvenir à son père mourant un message vidéo expédié du voilier sur lequel elle navigue, à des milliers de kilomètres de Montréal. — P.B.



PANACHE

On le sait, le panache d'original constitue le trophée dont rêve tout chasseur de gros gibier, celui qu'on accrochera fièrement au mur, et c'est bien ainsi qu'il apparaît dans quelques films (*Mon oncle Antoine*). Bête mythique par excellence dont l'aura occupe tout le hors champ de sa mystérieuse présence (dans *Un zoo la nuit*, mais encore plus dans *La bête lumineuse*), l'original offre également à l'homme par ses bois majestueux la possibilité de retrouver une part de sa nature animale. On évoquera ici bien entendu la scène de *20 h 17, rue Darling*, dans laquelle Gérard, incarné par Luc Picard, renoue avec la bouteille après une longue période de sobriété et en profite pour faire le fou en arborant un superbe panache. Et qui pourrait oublier la fameuse performance de Michèle Richard dans *La postière*, offrant ses charmes dans une danse amoureuse explicitement animale, seulement vêtue des attributs de la bête ? — P.B.



PANCARTES

Elles sont le plus souvent le signe ostentatoire des luttes sociales. Elles sont omniprésentes dans *Lucien Brouillard* (Bruno Carrière), sorte de Robin des Bois



des temps modernes parti en guerre contre les injustices d'un monde corrompu, et dans *L'hiver bleu* (André Blanchard) où les étudiants manifestent solidairement aux côtés des grévistes des mines abitibiennes. Elles se font tonitruantes dans *Jusqu'au cœur* de Jean Pierre Lefebvre ou pour la cause des agriculteurs en colère dans *La vraie nature de Bernadette* de Gilles Carle (« Cette année, mangez donc de la marde ! »), ou encore elles surgissent furtivement au détour d'un plan quand les suffragettes défilent pour le droit de vote des femmes (*Une jeune fille à la fenêtre* de Francis Leclerc). Mais elles crient aussi parfois en silence à la faveur d'incidents tragiques : le saccage des locaux des activistes qui s'opposent à la construction de l'autoroute Bonaventure dans *Réjeanne Padovani* (Denys Arcand), ou de drames intimes déchirants : le suicide de deux adolescentes brisées par l'indifférence du monde dans l'incontournable *Sonatine* (Micheline Lanctôt). — G.G.

PHOTOS



Elles se cachent souvent au fond des albums et, soudain, elles résonnent quand elles respirent à l'air libre (*Within Reach* et *Home* de Phyllis Katrapani). Certaines obligent à une interrogation violente (*Petit Pow! Pow! Noël* de Robert Morin), réveillant les vieux démons de quelque roman familial tapi dans l'épaisseur du temps. Leur empreinte demeure parfois indélébile dans la conscience meurtrie (*Le confessionnal* de Robert Lepage). Elles témoignent aussi de notre histoire collective, sollicitant notre devoir de mémoire : les enfants québécois exploités dans les usines du Maine (*J.A. Martin photographe* de Jean Beaudin). Mais elles se font surtout captation de l'instant unique, de ce qui trouble intuitivement (*dans les villes* de Catherine Martin), quand elles ne sont pas gardiennes du souvenir de nos êtres chers chez Guylaine Dionne (*Les fantômes des trois Madeleine*). Au-delà de la lecture instantanée, toutes cultivent l'ambiguïté, l'insaisissable, et consentent aux signes « le retard de l'épaisseur » dont parlait Barthes. — G.G.

PORTRAIT DE LA REINE /
DRAPEAUX CANADIENS



« C'est qui, la madame ? » demande un enfant devant un portrait de la reine d'Angleterre dans **Deux femmes en or**. « Une épine au pied de l'identité

québécoise », serait-on tenté de lui répondre tant la représentation de sa Majesté ou de la feuille d'érable (voir la série des **Elvis Gratton**) dans les films québécois est rarement exempte d'une impertinence ironique assez vacharde ou, même plus directement, d'une satire très drôle. Au Québec, le cinéma n'est pas tendre envers ses symboles de pouvoir. — H.F.



VALISE

Le geste même de faire sa valise est un moment signifiant dans le cinéma québécois. Certains le choisissent pour enclencher les confidences de leurs personnages



(**Ti-Cul Tougas**) ou bien pour caractériser ceux-ci plus précisément (la lassitude ultra-mélancolique de Louise Marleau dans **La femme de l'hôtel** ou les personnalités – bordélique, soigneuse, gourmande – des trois générations de femmes des **Fantômes des trois Madeleine**). Mais c'est dans la valise que portent à la main plusieurs personnages que se lit peut-être le mieux la fonction symbolique de cet accessoire, chargé alors de signifier le rêve de l'ailleurs, le petit bout de soi que l'on emmène pour faire face à l'inconnu, au voyage, à l'aventure. Pour certains, la valise est légère et simple (**Entre la mer et l'eau douce**, **Maria Chapdelaine**), pour d'autres, elle contient toute une vie (**Because Why**, **La grande séduction**, **Les fantômes des trois Madeleine**). Dans les trois cas, elle est liée à un changement qui va bouleverser la vie. Heureux qui, comme ces personnages, vont faire un beau voyage. La valise, c'est l'avenir. — H.F.

TÉLÉVISION



La télévision étant contemporaine des débuts du cinéma de fiction au Québec, il est donc normal qu'on la retrouve dans de nombreux films dès les années 1960, trônant au salon ou à la cuisine tel ce meuble familial qu'elle est vite devenue. Mais il lui a aussi incombé de remplir davantage que ce rôle domestique, en signifiant notamment le cul-de-sac de la création lorsqu'elle fonctionne à vide, sans rien diffuser (**La femme de l'hôtel**); mais un peu à la manière de la lettre au théâtre ou du téléphone dans le cinéma classique, la télévision est aussi devenue le nouvel émissaire, celle par qui arrive la nouvelle (dès **Le chat dans le sac**). C'est ainsi que de plus en plus, elle forme au cinéma cet écran dans l'écran, cette percée par où il est loisible d'assister au spectacle changeant du monde, comme dans **Les invasions barbares** (les attaques du 11 septembre 2001) ou **Gaz bar blues** (la chute du mur de Berlin). Couplée au magnétoscope ou au lecteur DVD – qui constituent aujourd'hui ses compléments obligés – elle peut également se faire le support de la mémoire, un lieu d'évocation des souvenirs (**L'audition**). — P.B.

